

尚美学園大学芸術情報学部紀要 第8号

一演奏家の表現形式より省みる現場教育の実践

日本語教授法・日本語教育を中心的事例として

岩佐 靖夫

Practice at Educational Sites Reviewed with Expressive From a Musician In the context of Japanese teaching methods and Japanese-Language education

IWASA Yasuo

Abstract

In addition to his musical performances, Vladimir Horowitz had a number of opportunities to talk to general audiences about the expressive form of his musical performances as well as his values and life as a major pianist of the 20th century. This was done through the recording of several videos in his latter years. In this paper, I will specifically consider the cases of Japanese teaching methods and Japanese-language education from the perspective of what we can do if we apply the words of Horowitz on the expressive form of the performance, as directly stated in the videos, to practice at the actual place of education.

Key Word: music, learning music, individuality and cooperativeness

[要約]

ウラディーミル・ホロヴィッツは、20世紀を代表するピアニストとして、晩年に数本のビデオ録画を通し、自己の演奏以外に、一般の聴衆に自己の演奏表現形式、価値観、人生などについて語る機会があった。小稿では、そうしたホロヴィッツの直接の言より、演奏表現形式について述べられているものを中心に、現場教育でそれを実践した場合にどのような方法が考えられるかを、日本語教授法と日本語教育の科目を事例にとり具体的に考察する。

キーワード：音楽、音学、個性、協調性

はじめに 序言に代えて

『私は幼い頃から、あらゆる時代の音楽はロマン派にあると考えてきた。もちろん、音楽の構成には客観的・知的な要素がある。だが、演奏面では、要求されるのは分析ではなく、主観的な再創造である。作曲家が書いた楽譜は単なる骨格であり、それに肉づけし命を吹き込み、聴衆に向かって語らせるのは演奏家の役目だ。原点に戻れば説得力のある演奏が出来

るという考え方は、幻想である。聴衆は知的な考え方に反応するのではなく、豊かな感情の力に反応するのだ。』

上記は、20世紀の一大ピアニストであったロシア出身のウラディーミル・ホロヴィッツの生誕100年を記念して発売されたCD『マジック・オブ・ホロヴィッツ～生誕100年メモリアル・アルバム』内に収められている解説書の一節である。20世紀は傑出した多くのピアニストが活躍した時代であったが、このホロヴィッツほど飽くまでも自己の演奏解釈というものに拘り続けたピアニストもいなかったのではないであろうか。自ら演奏家としての自分には悪魔と天使が存在すると語ったように、日本的あいまいさというものから解釈する余地のない演奏家もいなかったように思われる¹⁾。ホロヴィッツはクラシック・ピアニストとして活躍したが、音楽を「歌う」ということに強い関心を示し、ビデオ内ではジャズも披露し、弾いている曲にはどの曲にもホロヴィッツ自身の即興性が暗示されている。小稿では、そうしたホロヴィッツの演奏形式、及び、思考より、筆者の専門領域である日本語教授法、日本語教育の現場教育の実践について、どのような有効な示唆が得られるか、又、弊害となるものは何かを探ってみたい。

1. 意図した演奏形式

ホロヴィッツに関しては、これまでのピアニストの中では膨大な資料が残されているわけであるが、小稿では、生前の当人の発言によるものを中心に、そこから筆者が特に興味深いと思われるものを中心に纏めてみることにしたい。

ところで、前述の通り、筆者の専門領域は日本語教授法、日本語教育であるが、このホロヴィッツという名前は言わば芸名であり、正式な氏名はウラディーミル・ゴロヴィッツ (Wladimir Samoliovich Goroewitz) である。“Goroewitz” という名は“Goldwin” の姓に同じく、かつて一家の祖先が金に関する取引のあったことを示している。又、ロシア姓に多い“Wladimir” は“Wladi” が「制覇」および「征服」、 “mir” は英語の“world” に当たり、直訳すればこの姓は「世界制覇」、「世界征服」という姓になる²⁾。特にこのウラディーミルという姓には、ホロヴィッツの演奏形式、演奏に対する思考がよくも悪くもそのまま表れているように感じられるが、その具体的なホロヴィッツ自身の発言について、以下に探ってみることにしたい。

ホロヴィッツが来日したのは、1983年と1986年の2回³⁾であった。1回目の演奏が主に体調不良とされる不出来に終わり⁴⁾、そのため、1986年に突然の来日公演を決めたと言われているが、1986年にそのホロヴィッツにインタビューをしたのが、評論家の黒田恭一氏であった。これは、「音楽の友」(音楽之友社刊)の1986年8月号に掲載されたものであるが、ここで、その中の黒田氏の質問とホロヴィッツの回答を追ってみたい(以下、黒田氏の質問はQ、ホロヴィッツの回答はA)。

録音について

Q：ホロヴィッツさんが録音なさりたいとおっしゃれば、レコード会社はどのような作品でも録音させるのではないのでしょうか。

A：そうですね（以降略）。もちろん、録音したいと思う曲はなんでも録音できるのですが……。広い意味で好きな音楽はと尋ねられたら、「歌う」音楽といういことになりですね。わたしの思うには、シューベルト、モーツァルト、それにリストの音楽が、もっともよく歌う「音楽」のような気がします。ベートーヴェンの音楽もとても美しいのですが、もう少し器楽的な音楽だと思います。わたしがピアノを弾くときに目指しているのは、ピアノで歌うことなんです。

ホールに於ける演奏とスタジオ録音による演奏について

Q：今度はレコードのことについてお尋ねしたいのですが、誰もいないレコーディング・スタジオで演奏なさるときと、聴衆でいっぱいになっているコンサート・ホールで演奏なさるときとで、お気持ちの上で何か違いがありますか？

A：たしかに、音響的な面では、まったくといっていいほど違いますが、気持のうえでは、ほとんど違いません。レコーディング・スタジオには誰ひとりいないのですが、いずれはたくさんの人がその演奏を聴くであろうという意識がありますからね。ですから、たとえ周囲に誰もいないレコーディング・スタジオで弾いているときでも、常に、聴衆のために弾いていると思っています。自分のためだけに弾くのは、自分の家で練習するときだけです。

Q：ご自分が以前に録音なさったレコードをお聴きになることがありますか？

A：この頃はあまり聴きません。でも、少し前に、ヨーロッパでこんなことがありました。たまたまラジオをつけましたら、ショパンの「舟歌」がきこえてきたんです。あまりいい演奏じゃないな、この演奏は好きじゃないなと思って聴いていました。最後に演奏者を紹介したら、それがわたしだった（笑）。

Q：そのおはなしは冗談としてうけたまわっておきますが、レコードにおさめられた演奏は、コンサートでの演奏と違って、反復して、つまり繰り返しかれます。そのことを、レコーディングにあたって、意識なさるのでしょうか。

A：いやあ、そこまでは考えられません。やはり、実際問題として、どの程度繰り返して聴かれるのかもわかりませんし、なにごとによらず、考え過ぎるのはよくないでしょう。

全集録音について

Q：さまざまなピアニストが、たとえばベートーヴェンのピアノ・ソナタ全集とか、モーツァルトのピアノ・ソナタ全集といったかたちでレコーディングをしますが、ホロヴィッツさんには、そのような、いわゆる「全集」がありません。これといったお考えがあつてのことなのでしょうか。

A：そのような「全集」を録音することに対しては、とても反対です。というのは、いかに素晴らしい作曲家が作曲したとはいえ、なかにはそれほどよくない作品もあるからです。わたしは、やはり、いい作品だけを弾きたいと思います。わたしの家内の父（筆者注：イタリア人指揮者故アルトゥーロ・トスカニーニ）の名文句ですが、いくら天才といったって、24時間ずっと天才でいられるわけではない、という言葉があります。ベートーヴェンを例にとっておはなしすれば、初期のソナタは気にいっています。しかし、晩年の耳が聞こえなくなっからのベートーヴェンのソナタは、それほど気にいっていません。それに、こういうこともいえます。ベートーヴェンは、32曲のソナタを作曲するのに、ほぼ30年もかけました。ベートーヴェンが30年もかけて作曲したものを、ピアニストが、わずか2週間ほどで録音してしまうというのは、もともと無理だと思いますね。

Q：おっしゃることはとてもよくわかるのですが、ききての側から申しますと、いろいろな作品をホロヴィッツさんの演奏できいてみたい、という気持ちがあります。

A：それにしても、ベートーヴェンのソナタの32曲すべて、というのは無理ですね。ただ、モーツァルトのソナタは、どれも好きですから、「全集」の録音も考えられなくはありませんが、そんなことは必要ないとも思います。ある、モーツァルトをとても得意にしている、したがってモーツァルトのソナタの「全集」を録音しているピアニストの演奏を、あるとき、コンサートで聴きました。素晴らしい演奏だったので、後で、その人の「全集」のレコードを聴いてみました。そうしたら、なかには、これはと思うような演奏もありました。だからといって、そのピアニストがいいとか悪いということではなくて、やはり全部をひとりでこなすことに無理があったんです。

インタビューの最後

A：大きな音をだせば、たくさんの人がワーツとやってきてくれますが、静かな音楽で、聴いてくれる人をほんとうに感動させるのは、とても難しい。この時代には、なにかも、大きな音をだして騒がしいですからね。自動車の騒音にしても、ポピュラー音楽にしても、耳がはりさけそうに騒がしいでしょう。

2. 言葉より読み取れるもの

以上のインタビューは、前出の「音楽の友」1986年8月号のインタビューの最後の部分に当たるものであるが、丁度掲載した冒頭のインタビュー部分では、黒田氏は「怒るのなら、どうぞ怒ってください。どうにでもなれ」という気持ちでインタビューを行った旨が書かれている。が、後半は氏の該博な知識が動員されてか、このインタビューは均衡の取れた客観的かつ情熱的なものになっているのではないであろうか。ホロヴィッツも、質問から汲み取れる日本的な精神、日本的な懐の広さとてもいったものを無意識的にも感じてか、熟慮された自身の思考による客観的な回答をしていると感じられる。ここに、上記のインタビューの言葉から読み取れるものを以下に探ってみたい。

初めの回答の「歌う」⁵⁾ ことに関するホロヴィッツの演奏形式について、音楽評論家のジョン・ブファイファーは「彼が追求しているのは、メロディを歌わせ、フレーズに息づかいを持たせ、弦を打つハンマーの物理的な動きに逆らって音をつなげること」と述べている。このホロヴィッツの言葉を忠実に読み取るなら、『歌う』ことが出来ないものは音楽ではない」と解釈することも出来よう。続けてブファイファーは、ホロヴィッツには、モーツァルト、シューベルト、リストなど、声楽曲に才能を示した作曲家を好む傾向が見られ、そのため、歌曲、ピアノ曲、室内楽曲を同じ程度に得意としたシューベルトとシューマンも、ホロヴィッツのプログラムの中で大きな役割を果たしていると述べている⁶⁾。当人の発言で興味深いことは、ベートーベンのピアノ曲を器乐的と称し、シューベルト、モーツァルト、リストの音楽よりも自分の中で距離を置いたものになっているということである。ロバート・マクネアーの編集によるホロヴィッツのディスコグラフィによると、ホロヴィッツ自身が上記で興味深いと述べたリストと並び称されることの多い、ピアノの名曲を多く残した作曲家であるラヴェルの曲がない。又、本人の言にもある様に、ベートーヴェンの録音は意外に少なく、協奏曲1曲、ソナタ6曲（うち1つは変奏曲）の合計7曲である。リストと並んで称されることがありながら、ホロヴィッツによるラヴェルの録音が存在しないことは、ホロヴィッツの音楽の解釈を興味深く端的に分かることが出来よう。即ち、リストはフレージングを重視する作曲家、ラヴェルはピアノスティックな響きを重視する作曲家ということになり、それ故、ラヴェルは興味深く自身のピアノで弾く対象になり得ない、どの曲も皆ピアノで歌えない、というわけである。

みつとみ俊郎氏によれば、有名な「ボレロ」はラヴェル自身の認知症（痴呆症）が高じつつある中で生まれたものであるという。ボレロが作曲されたのは1928年であるが、これ以前からラヴェルには既に痴呆症に似た症状が現れ始めていたという。以降、亡くなるまでの約10年間、記憶した曲に関しては歌ったり演奏したり出来たが、新しい曲に関しては、全くお手上げだったということである⁷⁾。

ボレロの曲は、同じフレーズが2つ、3つ、4つと繰り返して演奏され、最後に全てのオーケストラのパートが重なって大音響を作り出して（但しフレーズは全く変わらない）終わる曲である。あの1フレーズを1つの模型と考えれば、それが2つ、3つ、4つと重なって最後に1つの美しい形をした大きな建築物が出来上がり、最後2小節でそれが再び平面（？）になるといった構成の曲である。言い換えれば、いかにも構造主義的で楷書的であり、リスト、シューベルト、モーツァルトがホロヴィッツの好む「音楽」だとすると、ラヴェルは「音学」、「構造主義的（言語学ならぬ）音学」とでも名付けたい感じであり、筆者にも前者と後者の間に音楽そのものの位置づけの違いが如実に感じられる。筆者自身はそうしたラヴェルやプーランク、ストラヴィンスキーなどの音学にも関心を抱いているが、ホロヴィッツにとって、音楽は前者であったということである。

次に、ホールに於ける演奏とスタジオ録音による演奏は、本質的なものは同じであるという。興味深い点は、黒田氏がレコーディングはコンサートと違って残る媒体があるから、意識して行うのかという質問に対し、そこまでは考えられない、実際どのくらい繰り返して聴

かれるかは分からないし、考え過ぎるのはよくないと回答していることである。このホロヴィッツの回答を忠実に解釈すれば、ホロヴィッツの場合、レコーディング即ち録音することの行為は、ステージ上でコンサートを行うことと同一行為であるということ、1回限りのものになるということである。つまり、生前レコーディング目的で行われたどの曲の録音にも、1回限りの即興性が必ず含まれるのではないであろうか。晩年ドイツ・グラムフォンに録音した「ホロヴィッツ・ピアノ・リサイタル」のCDも、自宅で録音しているとは俄には信じ難い録音の曲がある。レコーディングであれステージ上であれ、曲の演奏には、生命力の溢れた血の通ったものに仕上げなければならないという考察である。

三番目に、黒田氏の質問の通り、ホロヴィッツの録音には所謂全集録音はない。ホロヴィッツは全集録音について、前記の通り全く賛成出来ない旨を述べている。再度の黒田氏による全集作成提案の質問にも、意味が感じられない旨を具体的に回答している。良い曲とそうでない曲、存在価値のある曲とそうでない曲を選別することは演奏家の役割であり、そうして、様々な作曲家の優れた作品が率先して演奏されなければならないという視点である。

ホロヴィッツが好きな「歌う」ことが出来る音楽の作曲家、シューベルト、モーツァルトに録音レパートリーが共通する演奏家に内田光子がいる。この二人は、曲を「歌わせる」演奏家である点は一致していると思われるが、このレコーディングに対する考え方は対極にあると言える。シューベルト、モーツァルト共、内田は楽興の時などの小品集、ソナタなどの録音で所謂全集録音を行っている。「全曲を弾くことで全く違った視点と経験が持てる。カレイドスコープ（万華鏡）のように想像力を駆り立てる不思議な幻があるんです」と内田は言う^{8）}。ここでは、内田やホロヴィッツの演奏の善し悪しに関する論述は行わないが、この内田の言に見られる、シューベルトならシューベルト、モーツァルトならモーツァルトという一人の人間に視点を合わせ、その総合的人間評価に重きを置き、その人が作った曲はそれぞれ独立した存在のものであると捉えない精神構造は、ホロヴィッツの音楽観と対極をなすものであり、後節で述べるが、ホロヴィッツの視点は現場教育の実践には重要な示唆を与えているように思われる。

ホロヴィッツは小さな音で人を感動させるのは難しいと言った。生前は特に晩年にはそれをやり遂げたのではないかと思われるが、リストでホロヴィッツと双璧の弱音の美しさを出せているのではないかと感じられるバレンボイムや、弱音の美しい響きということに焦点を絞った場合、上記の内田以外にも、ワイセンベルグやその他多くのピアニストが素晴らしい弱音を出していると思われる。恐らくこのホロヴィッツの発言は、弱い音というものは現代にそぐわないものになっており、その弱い音のみで構成された曲で聴衆の好奇心を持続させるためには、演奏者側に相当な技術や工夫が必要であるということであろう。

3．日本語教授法と日本語教育

さて、前節で述べたことと現場教育の実践との関連については次節で述べることにするが、ここで、日本語教授法と日本語教育の概観についてざっと述べておきたい。

私たちは誰でも、自分の母語である日本語を上手に使いこなす能力を持っている。勿論、

その人の出身地域や育った環境による語彙量や知識の違いはあるが、会話する、文章を書く、何かの放送を聞くといういわば日常場面で母語を使用する際、自分と相手との間（一人でも不特定多数でも）絶対的な齟齬は発生しない⁹⁾。

ところが、この日本語の母語の構造を、それを知らない相手に客観的に説明し得ようとすると、忽ち齟齬が発生する。たとえばあるアメリカ人が、「私はどうやら頭が痛い」と言った場合、それは「どうやら」ではない、「どうも」であると訂正することは誰にも出来るが、何故「どうやら」では駄目なのかという説明が最初からきちんと説明出来る人は多くはない¹⁰⁾。ホロヴィッツと内田の弾く同一曲を聴くことは簡単に出来るが、両者の奏法の違いを他者に客観的に説明しようとするならかなりの予備知識が必要のように、日本語学習者には、この「私はどうやら頭が痛い」という文がなぜ非文になるのかを、教える側は正確な知識を以て学習者に示し得なければならない。この点で、日本語を母語の観点により内側から眺めて語彙の解釈、説明を行っている国語辞典はあまり参考にならないことが多く、ここでは、両者の相違点の結論のみ記述するが、「どうやら」は、話し手が一定時間、しばらく考えてからの判断が示されるものであるのに対し、「どうも」は、話し手の即時的な判断、すぐに感じた判断が示されるものである。

日本語教授法は、このように普段日本人の我々には無意識に自覚されている、文法、語彙、音声などの日本語の持つ構造の諸側面について、日本語学習者の理解が円滑に行くように設置された科目¹¹⁾である。現在、日本語学習者は世界に推定で400万人近く¹²⁾存在すると言われているが、主に上記した理由により、学習者に円滑に日本語を教える必要のある場合には、日本語教授法の科目の学習は必須である。その中で日本語の場合、微妙な発音の差異で意味が通じなくなったりする中国語などと異なり、上記の例にあげた「どうやら」と「どうも」の相違のような、専門用語でいう示差（じさ）的特徴について習得する科目が先ず必要である。出発点で、ある言語を上手に使いこなす能力とその仕組みを間違いなく正しく説明出来る仕組みとが違うものであることをきちんと自覚しておくことが、日本語教育の場合、その後の教師の力量が確かなものになるかどうかの分かれ目になる。

日本語教育における諸分野の現象については、様々な視点から考察されなければならないが、ここで、日本語教育を取り巻く日本及び周辺諸国の経済的な現況がどのようなものであるかを見ておきたい。平成17年度の日本の国家予算は約82兆円で、バブル崩壊以後二年連続で大台の80兆円台を回復している。隣国の韓国、台湾は共に8兆円前後で、日本のおよそ10分の1の国家予算と見積もることが出来る。中国はおよそ20兆円強で日本のおよそ3分の1から4分の1の国家予算である。ここで、憚らずも国家予算の話为例に挙げた理由は、尚美学園大学であれ他大学又他の教育機関であれ、現在来日している留学生は、食べ物や着物といった低文化から芸術表現や生活様式などの高文化に至るまで、こうして祖国とは違う期待出来る何かの日本の対象を見付け出して来日している学生が殆どであるということである¹³⁾。

仮にもし現在の日本の隣国である台湾なり韓国なりが、日本のおよそ10倍もの国家予算を持っていたとするなら、日本国民がその国に注目しないでいるということが有り得るだろうか。その国は俄然多くの日本人の注目の対象となるはずである。現在の日本は、好むと

好まざるとに関わらず、少なくとも周辺諸国からは、間違いなくそうした対象になっている。日本語教育で、先述の示差的特徴などの日本語を間違いなく正しく説明出来る教授力の育成に並行して重要なことは、自身がスポットライトを浴びる主人公として舞台に立っている（或いは立たされている）という自覚である。日本語教師になってから、これを忘れることなく常に意識して日本語学習者と接することが出来れば、未経験から来る教授力の不足があったとしても、学習者からも尊敬される対象となると予想される。

4. ホロヴィッツの演奏表現形式より省みる現場教育の実践

さて、2節で記述したことにホロヴィッツ自身の演奏表現形式を加味する形で、小稿の主題である現場教育の実践について以下に考察したい。

ホロヴィッツは、「歌う」曲で演奏することに、演奏家としての生涯の主眼を置いた。その歌うことの対極に位置する作曲家の一人が先述のラヴェルであり、ホロヴィッツの言によれば、晩年のベートーヴェンであった。「楽譜は聖書とは違う」とホロヴィッツは言った。こうしたホロヴィッツの言葉を忠実に解釈するなら、楽譜の機械的な模写演奏に終始することでは音楽そのものの存在意義がなくなるということになるが、それ以前の前提になるものとしては、「（音楽を）楽しく明るく歌う」ということであろう。講義であれ実習であれ、内容の難易如何に関わらず、楽しく明るく進めるという前提がなければならないということである。日本語教授法や日本語教育などの語学教育では特に言えることであると思われるが、講義自体を楽しく明るく進める（する）工夫は惜しまずになされなければならないということである。

レコーディングと演奏会は、気持ちの上では基本的に違わないとホロヴィッツは言った。生前のホロヴィッツの演奏会の回数は、現在活躍しているどのピアニストよりも多くなかったと思われる。理由にホロヴィッツの健康が関連していたのは勿論であるが、ここに、レコーディングと実際の演奏会が本質的に同じであるという重要な意味が示されているように思われる。つまり、現場教育実践の観点から言えば、学習者が大多数であれ例え0人であれ、与える内容は変わってはならないということである。ある曲やある講義の内容には生命力を与えて息づかせ、楽しいものにされなければならないが、与える内容そのものに場面により格差が生じてはならないということである。

作曲家の全集録音を行わず、個々の作品を録音することで演奏家としてのスタイルを通し、前節でその演奏家の表現形式の点での内田との相違を述べたが、この作曲家の個々の作品の録音に終始したホロヴィッツの姿勢は、曲を「歌う」ことと共に生涯の基本理念、及び、その表現形式を考察する上で、最も重要な部分を示しているように思われる。現場教育では、日本語教育であれ日本語教授法であれ、一定以上の分量の学習項目を一から百まで通して教えることは不可能なことであり、又、学習者にも相当に蓄積された分量が伝授されるという意味で負担となり、確実に記憶、定着されるものが少なく、結果的に無意味に終わってしまう。所謂「労多くして功なし」の諺通りの結果となる。教師側から一定以上の分量のものが与えられないという場合でも、その対象領域を全て通して教えるという意味で、結果的に教

育的な効果はあまり期待出来ないものになってしまう。その学習項目の中から、教師側で重要項目、トピックとなり得る項目を選定し、現場教育では、その指導を、(様々な指導方法によって)繰り返し伝授されなければならないものであるということ、又、それは繰り返し引き続いて教えて行かなければならないものであるということである。

重要項目、及びトピックの選定には、教師の主体性がどうしても必要となる。自発性について、ホロヴィッツはこう指摘している。「明確な意図を持ち、音楽の本質と全体の構成について明確な意識を持つことが大切だ。すなわち、ドイツ語で言うアウフファッスング(解釈)だ。それが持てたら、細かなディテールはその場にまかせればいい。ときには色彩が問題という場合もある。私は各部分の色彩は把握しておくが、正確にどの色にするかはその場の靈感にまかせたほうがいいのだ」¹⁴⁾。何を指導しなければならないかという点については、明確な意図を持ち得ていなければならないこと、教える側に一層の専門知識が望まれることは勿論であるが、そうしたもののの中から重要項目、及びトピックを選定する場合、どれにしたらよいかという細かな指導項目に関するものは、当日のクラス状況、天候、出席、取り上げる学習項目との関連性などの総合的なクラス状況によって判断された方がいいというわけである。勿論、学習される項目の中でどれが重要な項目であるかは、教える側ははっきりと自覚しておかなければならないが、実際の教える現場になって、繰り返されるべき重要項目、トピックは、所謂靈感、自分の感性に頼った方がいい(もしくは頼るべき)というわけである。

日本語教育では「学習者中心の日本語教育」ということが声高に言われる。だが、これは前のホロヴィッツの言葉によるなら、授業の進行について、教師の持つ靈感、感性を全く考慮しない理念形態である。一から百まで学習者中心の教育に持って行こうとする姿勢は、結果的に教師の心労のみを増すことになり、やはり「労多くして功なし」で、教育的な効果はあまり期待出来ず、失敗に終わることが多い。学習者が欲求する項目と学習者に必要な項目とは異なる。ここでは、具体的な諸例を挙げることはしないが、授業における中心者は、学習者でもあり教師でもあり、という視点でなければならないわけで、クラスが教師の思う通りスムーズに運ばない場合、このホロヴィッツの言にも省みられるように、学生にクラスの主導権を殆ど握らせてしまっている場合が多い。反対に、学生の性格やレベルの相違が著しいクラスの場合でも、教師がイニシアティブを握っている授業の場合はスムーズに行っている場合が多い。学習者中心、学習者先行教育、という理念は、今後、再考される余地があると推察される。

音楽やピアノであれば、小さい音が大きい音よりも重要ではないという命題が誤りであることは筆者にもすぐに分かるが、実際の現場の講義で、大きい声で説明しているものが(声だけとは限らないが)小さい声で説明されたものより全て重要とはならないということ、効果的に理解してもらうにはどうすればよいのであろうか。この点については、何か有効な方法があれば、筆者にお教え頂ければ幸いである。

5. ホロヴィッツの演奏表現形式より見えないもの

生前、ホロヴィッツは自分の弟子の教育を全て駄目にしている。その弟子とは、現在認められているのは六人で、パイロン・ジャニス、ゲイリー・グラフマン、ロナルド・トゥリーニ、アイヴァン・ディヴィス、コールマン・ブルームフィールド、アレクサンダー・フィオリオ¹⁵⁾である。所々で弟子の成長に満足していたことはあったとしても、ピアノで何かを伝えるという芸術性表現という点で、教えるということより芸術家という立場で弟子と自分が同等なものに横並びすること、又、自分の持つ技術力、芸術性、総合力の大きさといったものに（私的な感情によるものも多く見られたようであるが）弟子が完璧なまでに押し潰されてしまい、結果的に弟子が演奏家としての方向性を見失わざるを得なかったからであると思われる。ホロヴィッツは「ホロヴィッツ・イン・モスクワ」のビデオ内で、「初めは伯父のダイナミックなピアノに憧れたが、少年になると誰のピアノにも憧れなくなった」旨を述べているが、これと反対の面が弟子への教育側面でよく表れている。ホロヴィッツは自身の芸術性表現ということについては、「歌う」曲を弾くことや、作曲家の選集録音をすることで生涯その興味ある確立を試みたが、教育というものには結果的に魅力を感じ得なかったのではないかと感じられる。ホロヴィッツは回りにいる芸術家や接する人より面白いもの、優れたものを貪欲に吸収し、そのために自分は絶えず深く大きくなって行った。この外界を人間中心に捉える、他者接触他者吸収型とでも言うべきタイプの芸術家は、他人を育てることは上手ではない面が見受けられる。

人間中心ということについて、近現代の日本を通時的に観察すると、江戸時代に流行の起った川柳、茶、花、盆栽などの庶民も親しめる日本の固有文化と言えるものは、ウラディーミルの名前の如く、フロンティアを求めて世界制覇するという発想とは全く対照的に、小さいもの、つまらなく思えるものを日常生活の中でどれだけ楽しめるかという発想であり、そうした発想が現在に至ってもお手のものであるのが日本人の伝統と言えるものであった。つまり、ホロヴィッツ型の人間主軸拡張型のピアノは日本には伝統的に不要なものであったのであり、更に言えば、多元化の価値観を認めることが出来ないという点で、日本及び日本人の伝統には害になるものだったのである。ホロヴィッツのピアノが通時的に日本の社会と異質なものであるということは、現場教育で講義概要や具体的な学習項目の設定を決定する際には、ホロヴィッツの演奏形式が参考にならないことを示している。

日本語教授法、日本語教育は、直接日本文化と関連する分野である。具体的な教授法の側面では、どの科目であっても前節までに見たホロヴィッツの演奏表現形式が参考にされるべきであるが、学習項目の設定はホロヴィッツの演奏表現形式によって決められるべきではなく、人間中心ではない多元的な価値観に基づいた日本文化の伝統のよさに関連する項目が優先的に導入されなければならない。小稿では、他者を容赦なく絶えず攻撃し、自己と異なるものには徹底的に対峙姿勢を取る人間中心の西洋型文明に対し、そうした事柄を柔軟にどう教えるかについての方法論の考察は行わないが、多元的な価値観に基づく日本文化の伝統に係わる項目を、特に日本事情と名付けられている日本語教育内の科目では是非必要であることを節の終わりに確認しておきたい。

6. まとめ

個性重視の教育、特に日本語教育に携わる教員には個性がなければならないということがよく聞かれる。これは、一面では正しく、一面では誤りである。これからの教師や教員が関わる現場教育には、個性が必要になるのと同時に、協調性も必要である。現場教育は個性だけでもうまく行かず、協調性だけでもうまく行かない（但し、どちらも一定以上の効果をあげることは出来る）。実際の講義でのバランスについては、個々の教師に決められるべきものであるが、個性か協調性かのどちらかに大きく不等号が向いている人間には、それなりの理由で、現場教育では破綻、行き詰まりが生じ、長期的な視点で現場教育を続けて行くのは難しくなると予想される。

教授法や指導項目で教員が身につけるべきことはたくさんあるが、自己を客観的に置き、平常心で教壇に立つこと、そして、日本語教授法、日本語教育の点で最も重要なことは、日本語の使用者であること、日本語を教えることに誇りと自信を持つことである。日本語の持つ深遠で貴重な価値を再認識することである。この言を小稿の筆者のまとめの言とし、最後に「はじめに」に記したホロヴィッツのCD内解説書の末尾の部分を記述して小稿の結びとしたい。

『もちろん、何かを極めるには抑制が必要である - 音楽でも人生でもそれは同じだ。だが、創造的な抑制とは、感情や自発性を制限したり抑えたりすることではなく、基準を作りあげ、趣味やスタイル、あるいはそれぞれの作曲家に何が必要であるか、を見きわめ抑制することである。単なる楽器の魔術師ではなく、真の再創造を目指す演奏家には、三つの要素が同じ比重で重要だ。その三つとは、磨き上げられた想像力豊かな頭と、解放された自由な心と、鍛え抜かれた技巧である。私が終生追い求めてきたのは、その境地である。』

注

- 1) 筆者が学生だった頃は、『ホロヴィッツは神様だから不用意に聴いたり触ったりしてはいけない』という極自然な雰囲気、(日本的)環境が支配的であった。
- 2) 鈴木孝夫著「ことばの社会学」新潮文庫 1991年
ちなみに同書によれば、ロシア東海岸の大都市ウラジオストックは、ヴォストークが“east”に当たる東を示して、和訳すれば「東方制覇」になる例があげられている。
- 3) 1983年は6月に2回、1986年は6月から7月にかけての3回、いずれも東京で公演を行っている（前者：NHKホール。後者：昭和女子大学人見記念講堂）。
- 4) 評論家吉田秀和氏による「輝の入った骨董」という名文句によく示されているが、ピアニストの神保明氏によれば「ただ単に体調が悪かっただけ」というのがよく分かっている。
- 5) 「歌う」は「疑う」と同語源であり、日本語では自分の気持ちを真っすぐに表現することが原義である。
- 6) ちなみにこのプファイファーの原稿が執筆されたのは1986年2月であり、ここに掲載した黒田氏のホロヴィッツに対するインタビューよりも約半年間早い。

7)ここに掲載した以上の詳しい記述については、みつとみ俊郎著「音楽はなぜ人を幸せにするのか」新潮選書164-165頁を参照されたい。

8)「PIANOforte Vol.4」リットーミュージック129頁

これは、ドビュッシーの12の練習曲の全曲録音に際する談話である。

9)欧米諸国、特に米国では、所謂「機能的文盲」(functional illiteracy)、アルファベットの拾い読みは出来るが、単語、文章のレベルになると解読出来ない層が総人口の10%以上存在すると推定され、既に日本とは異なる言語社会形態である。又、ホロヴィッツ家や主にロシアの上流階級層がそうであるように、フランス語を上位言語、ロシア語、英語を所謂下位言語に置く言語変種の形態が存在することも、日本とは全く異なる言語社会形態である。

10)日本語の「どうも」、「どうやら」で示される意味範囲は、英語、中国語、朝鮮語でそれぞれ共通した単語、文章で示される。

11)筆者は現在、尚美学園大学と並行動務している明海大学外国学部日本語学科で、本年度3科目の日本語教授法科目(日本語教授法講義、日本語教授法講義、日本語教育研究)を担当している。

12)この数字は概数であり正確な数字とは言えないが、2005年度の国際交流基金の調査によれば、日本語学習者人口はドイツ語学習者人口を抜き、英語に次ぐ世界第2位の第二言語になったという報告がある。

13)例えば本年春先に中国で起こった反日デモが本質的なものではないという点については、「諸君」2005年7月号文藝春秋社内の中嶋嶺雄氏の論文や、王敏著「ほんとうは日本に憧れる中国人「反日感情」の深層分析」PHP新書2005年などに詳しい。

14)「はじめに」に同じく、CD『マジック・オブ・ホロヴィッツ～生誕100年メモリアル・アルバム』内に収められている解説書からの一節である。

15)正確な弟子とは言えないが、晩年親交があり、弟子に近い立場で教えを受けたのがマレイ・ペライアである。

参考文献

グレン・プラスキン著、奥田恵二・宏子訳「ホロヴィッツ」音楽之友社 1984年

ホロヴィッツ来日公演プログラム Wladimir Horowitz 1983 Tokyo

ホロヴィッツ来日公演プログラム Wladimir Horowitz 1986 Tokyo

「PIANOforte Vol.4」リットーミュージック 1990年

「音楽の友 1986年8月号」音楽之友社 1986年

会田雄次著「日本人材論」講談社 1976年

河盛好蔵著「人とつき合う法」新潮文庫 1970年

みつとみ俊郎著「音楽はなぜ人を幸せにするのか」新潮選書 2003年

山内昌之著「嫉妬の世界史」中公新書 2005年